

Teatralidades Poéticas

Un *collage* de teatralidades disidentes durante la democracia en recuperación: a propósito de la película *De l'Argentine* (1983-1985), de Werner Schroeter¹

A *collage* of dissident theatrics during the recovery of democracy: about the film *De l'Argentine* (1983-1985), by Werner Schroeter

Ezequiel Lozano

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UBA, CONICET

ORCID: 0000-0002-3919-6288

Argentina

lozanoezequiel@gmail.com

Recibido: 06/05/2023

Aceptado: 18/06/2023

Resumen: Nuestro trabajo pretende estudiar un registro documental de teatralidades escénicas y sociales, entre el declive del Terrorismo de Estado en Argentina y los albores de la democracia recuperada, a partir del film de producción francesa, *De l'Argentine* (1983-1985), de Werner Schroeter. Se hará hincapié en sus condiciones de producción, a partir del taller dictado

1. Agradezco a Jorge Sala y Viviana Montes quienes me invitaron a participar de un panel titulado “Registros audiovisuales de los ochenta: entre el fervor y la revisión histórica”, en el marco del II Coloquio de Estudios de cine y audiovisual Latinoamericano de Montevideo, organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales de Uruguay. En ese marco presenté la ponencia “Registros documentales de la disidencia sexopolítica (1983-1989)”, donde esbocé unas primeras ideas sobre la película objeto de este texto.

por el cineasta alemán en el Instituto Goethe de Buenos Aires para luego estudiar aspectos de las teatralidades documentadas en su registro, tanto de corte social como teatral: las disputas por los sentidos del pasado y las acciones desplegadas desde el arte o apelando a éste para la construcción de memoria. Asimismo, indagar en la disidencia como demanda en los reclamos por los derechos humanos.

Palabras clave: Teatralidad, Terrorismo de Estado, Memoria, Disidencia sexual, Derechos Humanos, Werner Schroeter

Abstract: Our work intends to study a documentary record of scenic and social theatrics, between the decline of State Terrorism in Argentina and the dawn of recovered democracy, based on the French production film, *De l'Argentine* (1983-1985), by Werner Schroeter. Emphasis will be placed on its production conditions, starting from the workshop given by the German filmmaker at the Goethe Institute in Buenos Aires. We also propose to study aspects of the theatricalities documented in his record, both social and theatrical: disputes over the meanings of past and the actions deployed from art or appealing to it for the construction of memory. Also, investigate the dissidence as a demand in the claims for human rights.

Keywords: Theatricality, State Terrorism, Memory, Sexual Dissidence, Human Rights, Werner Schroeter

El presente trabajo se enfoca en el registro documental de teatralidades escénicas y sociales entre el declive del Terrorismo de Estado en Argentina y los albores de la democracia recuperada. Haciendo eje en el film de producción francesa, *De l'Argentine* (1983-1985), de Werner Schroeter, desarrollado a partir del taller dictado por el cineasta alemán en el Instituto Goethe de Buenos Aires, intentaremos desplegar una serie de reflexiones sobre la convivencia de teatralidades sociales de la memoria y las invocaciones que el teatro, como práctica, tematizaba y ponía en cuerpos en aquel particular momento del país. La pregunta de este dossier, en el 40° aniversario de la recuperación de la democracia, acerca de las disputas performativas por los sentidos del pasado

nos invita a una lectura que, desde el presente, pueda descifrar ciertas claves de aquel momento de transición a la par que dimensionar agenciamientos disidentes que se desplegaban por aquel entonces, con gran potencial, y que, aún hoy, siguen resonando.

De l'Argentine está dedicado a Rodolfo Walsh, y pone en pantalla testimonios de víctimas de la dictadura, las Madres de Plaza de Mayo, a Alejandra y Marcelo –hija e hijo de Haroldo Conti– y a Patricia Walsh –hija de Rodolfo–. Pero también se entrama con el profundo conocimiento y amor del cineasta por el teatro y la ópera cruzados con materiales de archivo audiovisual como la visita del Papa Juan Pablo II a la Argentina o programas televisivos como *Tiempo Nuevo*. Registros testimoniales de la militancia social y sexual son montados a contrapunto con imágenes de Libertad Leblanc, en orgullosa exhibición del vestuario de Eva Perón, cedido por Paco Jamandreu. De algún modo, lo primero que llama la atención del material es el procedimiento de *collage* que lo conforma, combinando: documentos mediáticos, representaciones artísticas ancladas en lo ficcional, personas testimoniando su dolor ante la cámara, demandas en las calles en defensa de la democracia y reclamo de justicia para los genocidas.

El trabajo más completo sobre el film hasta el momento es el artículo de Paola Margulis (2017) quien precisa en detalle la dimensión política del material. Partiendo de la caracterización para el período que hicieron Clara Kriger y Ana Laura Lusnich (1994), Margulis propone que la película de Schroeter, gracias a su mirada externa, se desmarca del ideal de consenso y de aquel “punto de vista tolerante de enunciador” (Lusnich y Kriger, 1994) característico de otros documentales del período. La peculiaridad de este documental es la construcción de una agenda muy

distinta a documentales producidos en esa época en el país, sumando un estilo propio muy marcado, desde la visión de un cineasta nativo de Alemania sobre el proceso posdictatorial en Argentina (Margulis, 2017).

Werner Schroeter en el país

Con la última dictadura cívico-militar todavía en el poder (aunque desgastada luego de la derrota en la Guerra de Malvinas), el Instituto Goethe invita a Werner Schroeter a dictar un seminario en Buenos Aires. Dicho nexo institucional de corte internacional fue posible gracias a las gestiones de Marie-Louise Alemann, directora de numerosos cortometrajes, fotógrafa, periodista y artista plástica quien, junto a Narcisa Hirsch y Claudio Caldini había dado inicio, en 1967, al Grupo Cine Experimental Argentino, el cual se reunía con frecuencia en el dicho instituto.

Schroeter había trabajado recientemente en Brasil, concretamente en Manaus, cuando se ocupó de las escenas operísticas de *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. En Buenos Aires, enseñó, dirigió teatro y rodó el film, a comienzos de la década del ochenta, aunque, como veremos, todo esto sucedió de manera discontinua. Sumado a lo laboral, los lazos afectivos con el país resultaron, asimismo, altamente significativos en su biografía: durante el casting para la película conoció a quien sería uno de sus grandes amores, Marcelo Uriona, y a la propia Alemann, con quien desarrolló una profunda amistad.

El curso en el Goethe se tituló “Tango y realidad en Argentina en 1983”, un barniz particular para un taller de práctica cinematográfica, pero con gran potencialidad de convertirse, como sucedió, en una plataforma de indagación de una situación social invisibilizada por la imposición del discurso oficial dictatorial

en aquellos años. Dicha narrativa hegemónica, si bien ya estaba debilitada, no dejaba de tener de su lado el poder de la fuerza pública. El título de su propuesta pedagógica tenía un sentido político, y puso a los servicios secretos tras el rastro del director alemán, aunque no fuese para enfrentarlo directamente, tal como él mismo narra en su autobiografía. Afirma Schroeter: “comenzaron a amenazar a los estudiantes porque sabían que de mí no se iban a poder deshacer tan rápidamente” (2013: 264). ¿Por qué llegaban las amenazas? La propuesta resultaba disruptiva para el orden que pretendía sostener el gobierno de facto de turno: el cineasta propuso que los estudiantes se dividiesen en grupos, con grabadores, y que fueran a entrevistarse con artistas, políticos y personas de los barrios más pobres. Se invitaba a las personas entrevistadas a que charlaran, de modo abierto, sobre la situación del país y de sus propias esperanzas, con la intención de transformar, posteriormente, ese trabajo de campo en escenas teatrales y cinematográficas. Antes de dar inicio a la cursada, aparecieron las primeras amenazas de bomba; el Instituto Goethe comenzó a recibir llamadas anónimas con el mensaje: “Si el puto de Schroeter no abandona el país, volamos el edificio del Instituto entero” (264). Al comienzo no se dejaron intimidar, aunque desarrollar los encuentros pedagógicos en esas condiciones implicaba tomar un riesgo alto, en el marco de una institución por la que circulaban, diariamente, muchísimas personas. Si bien no lograron intimidar al grupo, los mensajes se repetían día a día. Frau Peters, secretaria de cultural de la Embajada Alemana, era una aliada fundamental para esa resistencia ante la presión del poder de turno, incomodado por la presencia del director alemán y su decisión de trabajar sobre la situación social en Argentina. En ese contexto violento de intimidación reiterada, transcurridos tres meses del inicio del seminario, una nueva

amenaza resultó un quiebre en la resistencia del cineasta: se señalaba como víctima al bebé de una pareja cercana. Entre llantos y abrazos, Schroeter se despidió de sus noventa y nueve estudiantes con estas palabras “Estoy cediendo a la violencia, no hay sensación más espantosa que esta” (265).

Como evidencia lo antedicho, tras siete años de Terrorismo de Estado, la primera visita de Schroeter sucedió en los últimos meses de un período que continuaba siendo peligroso y atroz. Muy poco tiempo después de su salida del país, Raúl Ricardo Alfonsín ganó las elecciones y el día 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia, poniendo fin al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. En 1984, Schroeter fue convocado por la actriz Cipe Lincovsky para dirigirla en una obra que se denominaría *Libertad*. El cineasta regresó a Argentina en 1985 y retomó el proyecto que había iniciado con sus estudiantes, dando forma al documental. Así, la producción de la película experimentó la frontera entre la dictadura y la democracia, se forjó al fuego de la transición. De ahí nuestro interés por analizar el registro que construyó.

Resulta evidente, entonces, que el arco temporal en el cual se concretó, de modo intermitente, la estancia del cineasta en Argentina coincidió con hechos capitales para la transición. Aunque, como sabemos, no es éste un término exacto: deberíamos pensar más bien en una sucesión de episodios que daban inicio a ese proceso complejo que así se denomina. Por ello, creemos que este film puede leerse bajo la conceptualización de *narrativas transicionales* que argumenta la investigadora Viviana Montes (2021), entendiendo por éstas un “corpus de productos culturales vinculados a la representación de ese tiempo liminal que son las transiciones entre procesos autoritarios y otras formas de gobierno” (118).

Con el agregado, en el caso de este documental, que gran parte de esa narrativa se articula por la *presentación* de esa época, por el registro de sus testimonios, de sus acciones, antes que por un afán de *representar* aquello que cuentan. La propia producción del film habita ese *entre* que caracteriza a los momentos transicionales, el cual hace base sobre dos tiempos antagónicos y, por tanto, como es habitual, construye una narrativa que evidencia “tensiones que expresan la coexistencia de las marcas del pasado reciente junto con los desafíos y deseos del presente en construcción” (Montes, 2021: 119). La curaduría de esas marcas las concretó la perspectiva artística del director alemán, la cual auscultará, con ojo entrenado, la teatralidad tanto en sus ámbitos específicos como en las luchas desplegadas en las calles, a partir de la militancia por la defensa de los Derechos Humanos. Le agrega, asimismo, el cruce con la sexualidad, con aquello reprimido por tanta moralina pacata deudora de un poder eclesiástico cómplice del accionar asesino.

Teatralidad de voces en pugna

El film se inicia con un contrapunto entre la voz en off de Ernesto Sabato y dos epígrafes que van apareciendo. Ese sonido del habla del escritor acompaña tanto esos textos como los títulos de la película y culmina en un plano americano que da cuerpo a esas palabras pero que está en silencio en la imagen, mientras se sigue escuchando su respuesta a una entrevistadora. Este desajuste entre imagen del retratado y la voz del mismo será un recurso que se reitera durante todo el documental. En este fragmento de entrevista Sábato defiende los tiempos del juicio a los genocidas, a poco más de un año del retorno democrático.

Otro contrapunto presente a lo largo del documental será entre las lenguas: aquí, el audio, en español, entra en tensión con el texto que se visualiza, en francés. Sobre un fondo azul se imprimen las letras blancas que se desplazan hacia el borde superior. En primer lugar, se lee una declaración que Ibérico Saint Jean pronunció en 1977 (cuando estaba a cargo de la provincia de Buenos Aires, en plena dictadura), durante una cena entre oficiales donde vociferó: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después a sus simpatizantes, enseguida a aquellos que permanecen indiferentes y, finalmente, mataremos a los tímidos”. En segundo lugar, sigue otro texto que narra la identificación de un victimario con su víctima: se trata de las palabras Klaus Barbie, oficial nazi de las SS, quien, entre muchos otros crímenes atroces, alcanzó una horrorosa notoriedad por torturar durante 21 días –llevándolo a la muerte– al líder de la resistencia francesa, Jean Moulin. Contemporáneamente a la producción del film, el día 5 de febrero de 1983, había sido deportado, desde Bolivia, donde fue detenido, hacia Francia. El audio de Sabato nombra ese apellido, Barbie, quien en ese momento todavía no había sido juzgado ni condenado a prisión perpetua, para comparar la lentitud de países centrales respecto a juicios de lesa humanidad con los avances que se estaban dando en Argentina en cuanto al juzgamiento de los genocidas. Se trataba de un caso de resonancia internacional, altamente significativo para el contexto francés, donde se suponía que se emitiría la película. A su vez, el contrapunto también es ideológico entre la palabra de quienes sembraron el terror y quienes luchan por obtener justicia.

La aparición de la voz de Sabato se justificaba por el rol que este intelectual, ya afamado, cumplía en aquel momento preciso de la historia nacional. Cinco días después de asumir como presidente, Raúl Alfonsín creó por decreto

la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, presidida por Ernesto Sabato e integrada por Ricardo Colombres, René Favalaro, Hilario Fernández Long, Carlos T. Gattinoni, Gregorio Klimovsky, Marshall T. Meyer, Jaime de Nevares, Eduardo Rabossi, Magdalena Ruiz Guiñazú, Santiago Marcelino López, Hugo Diógenes Piucill y Horacio Hugo Huarte, con diferentes secretarías a cargo de: Graciela Fernández Meijide, Daniel Salvador, Raúl Peneón, Alberto Mansur, Leopoldo Silgueira y Agustín Altamiranda. La investigación que realizó CONADEP acerca de la desaparición forzada de personas producidas durante la dictadura militar en Argentina, dio origen al Informe “Nunca Más”, publicado en 1984. Al año siguiente, entre los meses de abril y diciembre, se desarrolló el Juicio a las Juntas Militares. Las voces de algunas personas que integraron la CONADEP forman parte de los testimonios del documental de Schroeter y se ponen en tensión con la militancia de Derechos Humanos, mostrando la vitalidad de ese presente urgido de respuestas que respondieran con Justicia a tanto dolor.

Las voces en tensión se ven, por otro lado, en lo que se muestra sobre la Iglesia Católica y sus variantes discursivas a la hora de proclamarse en defensa de los Derechos Humanos (de manera comprometida, de modo tibio o, por el contrario, abiertamente afín al Terrorismo de Estado). Así, se observan entrevistas a Monseñor Novak y Monseñor Laguna junto a archivos audiovisuales de una misa masiva del Papa Juan Pablo II en Argentina (ocurrída en 1982, días antes del fin de la Guerra de Malvinas) o entrevistas televisivas a un sacerdote que en su homilía instó a “levantar las armas espirituales y materiales”. Monseñor Laguna habla de su amistad y sus diferencias con Adolfo Pérez Esquivel, quien también aparece entrevistado y da testimonio de la falta de acción del Papa y de la jerarquía eclesiástica.

Por otra parte, el documental utiliza la voz en off como traducción, por ejemplo, cuando se introduce a Eva Perón mediante una cita suya en pantalla. A diferencia del fragmento del inicio, aquí, el texto se lee en español, a la par que una voz femenina lo traduce al francés. El montaje dispone primero un par de fotos históricas de la llamada “abanderada de los humildes” que liga, por corte, con una escena representada (y preexistente a este film) dentro del escenario de un teatro donde una actriz, le da cuerpo a Evita dentro del espectáculo *Salsa criolla* (1985), del dramaturgo y actor cómico Enrique Pinti, quien en un monólogo – dicho a gran velocidad– parodia al relato histórico peronista. Luego el montaje, por un *raccord* de dirección, se conecta con planos de la actriz de cine erótico Libertad Leblanc exhibiendo vestidos reales de Evita y réplicas de sus joyas, junto al propio orfebre que las realiza. Se entrevista a Paco Jamandreu, quien cedió esos trajes para la película. Se trata de un diseñador de modas y vestuarista de cine que mantuvo una estrecha relación de amistad con Eva Duarte de Perón, su clienta predilecta que lo protegía. Este abanico de modos de abordaje de la complejidad de aquello que Evita aglutina y las maneras tan disímiles de recordarla a ella y a su legado es trabajado por Schroeter construyendo un *collage* de voces que la presentan desde el contacto afectivo que tuvieron con ella –como el caso de Jamandreu–, junto a voces que la representan (como la dramatización que escenifica Gabriel, un niño de clase baja, dialogando con una Evita muerta, pero parlante, representada por Leblanc). A la par, Leblanc, ya fuera del personaje y hablando en primera persona (aunque con el mismo vestido cedido para el film por el diseñador) narra su propia experiencia relativa a representar a alguien que admira. Esto se monta, a continuación, con un plano de conjunto donde

se observa a un grupo de teatro *under* (*Los Peinados Yoli*, en una de sus últimas formaciones: Doris Night, Divina Gloria, Tino Tinto y Ronnie Arias) opinando sobre Evita desde su experiencia en ese presente de recuperación democrática. Schroeter mixtura en el plano a algunas personas de su equipo con el grupo de teatristas con maquillaje y vestuario. Por fuera del grupo, destaca en ese plano conjunto Marcelo Uriona, de pie y sin vestuario, centralizando la opinión.

Registros documentales del teatro y las personas que lo realizan

El conocimiento del cineasta acerca de los movimientos contraculturales y artísticos del mundo se evidencia en la selección de actores, actrices, performers y cineastas muy disímiles reunidos en su película. No es casual la elección de *Los Peinados Yoli* como muestra de lo que estaba sucediendo con la juventud en el teatro *under* de ese entonces; ausculta en la expresión de una comunidad de jóvenes que empezaban a poder manifestarse artísticamente con libertad, especialmente desde las artes escénicas y el rock. Aquí, el cruce con lo político aparece de maneras muy novedosas y distantes al realismo² dominante de las generaciones anteriores. Hay un eje de búsqueda en el cuerpo y su capacidad de contar, más allá de los mensajes enunciados. Recientemente, Doris Night afirmaba en una entrevista que con *Los Peinados Yoli* se gestó un nuevo lenguaje en aquella escena *under* de los ochenta y brindaba un dato sumamente interesante del nuevo modo de cruce entre teatro y política en aquel entonces: “nuestros shows siempre terminaban con la voz del último discurso que dio el presidente de facto Reynaldo Bignone

2. No se trata exclusivamente de tomar distancia de cierta iconografía preconizada por el realismo, sino también de dinamitarla a partir de la construcción de una fisicidad basada en la alteridad (visual, sexual, etaria). (Sala, 2020: 56)

mientras Los Yoli hacíamos un corte de manga y arrancábamos con otra cosa como si no nos importara. Ese era el modo de contar qué encontramos en ese momento” (Nieva, 2021: s/p). Sin embargo, no dejaba de ser un contexto de peligro, tal como narraba otro de los integrantes de *Los Peinados Yoli*. En aquel entonces, el cruce más visible entre resistencia a la dictadura desde el ámbito teatral había sido el gran movimiento artístico y cultural *Teatro Abierto* (remitimos a significativos estudios recientes sobre el tema: Villagra: 2013 y Manduca: 2017). Tino Tinto, en entrevista con Daniela Lucena (2016) –quien le preguntaba por su labor dentro del movimiento de *Teatro Abierto*– respondió:

[...] participé en Danza Abierta fue la primera vez que me llevaron detenido, luego de hacer una función en el teatro Blanca Podestá. Fue como si me estuvieran esperando a la salida del teatro. Eran los de moralidad, me pidieron que los acompañe, yo era muy pichi. Me chuparon a las nueve, entramos un montón, hicimos una cola, hablamos con uno, después otra vez a formar y después nos fuimos. Como esas situaciones te puedo contar miles. En plena época del *under* también [...] ya era democracia, pero seguían con esos procedimientos. (192)

Pero el documental no sólo se enfoca en los grupos teatrales emergentes sino en generaciones anteriores que continúan con otro tipo de prácticas teatrales. Como anticipamos, se recogen varios fragmentos de *Salsa criolla*, éxito teatral de Pinti, con perfil satírico y político (Trastoy, 2002: 274), que estaba estrenándose en 1985, luego de espectáculos previos de este actor cómico, monologuista de gran talento, referente del café-concert, con formación sólida previa dentro del movimiento de

teatro independiente. Una de esas escenas que se registran repone una enumeración que hace Pinti dentro de su espectáculo de diversos artistas prohibidos, en épocas antagónicas del país, mostrando una continuidad de las prácticas censoras para teatralidades disidentes al gobierno de turno.

También hay una recurrencia de escenas de Cipe Lincovsky, dando cuerpo y voz a la retractación de Galileo Galilei, en la obra de Brecht. Ante el poder de la Inquisición Galileo niega su propio descubrimiento científico para salvar su vida. La cámara de Schroeter muestra el artificio teatral en la composición del plano, alterna picados y contrapicados expresionistas, otorgando gran emocionalidad a la escena representada por la actriz. Liga, semánticamente, la escena brechtiana de lo sufrido por Galileo a los procedimientos inquisidores de la dictadura local.

Construye, asimismo, puestas en escena teatrales para el documental. Por ejemplo, hace actuar al niño, en un plano general con gran profundidad de campo; Gabriel se acerca a una cantante, quien en vínculo con esa caminata canta el himno nacional a capella, probablemente en el edificio vacío del Mercado del Abasto.

Además, el cineasta les da voz a varios actores y actrices desde su posición ciudadana, indagando en su concepción de la democracia: Norma Aleandro, Fernando Noy y Norman Briski responden preguntas a cámara. Briski indaga, por ejemplo, en la dificultad de entender la libertad en un nuevo contexto democrático, hablando a cámara, con el propio director de la película a su lado, escuchando. Este procedimiento lo reitera en las escenas con el niño, quien actúa para la película algunas escenas a la par en que se le insiste con algunas preguntas sobre sus nociones sobre democracia (una de esas entrevistas sucede en el Ital Park, parque de diversiones emblemático de esos años). De igual manera Libertad

Leblanc, además de representar, habla desde su lugar de actriz. Esta díada entre representación y presentación está enunciada en *De l'Argentine* dejando en claro el carácter teatral de la primera, el artificio de su teatralidad, así como permitiendo dar valor a la improvisación y a lo inesperado de la segunda, que igualmente enmarca para organizar las miradas que subrayan su teatralidad latente. Así, por caso, Cipe Lincovsky, a quien vemos en varias escenas representando los textos de Brecht, sobre el final de la película, ya sin la máscara de un personaje, desde su posición como ciudadana y en una plaza pública rodeada de otras personas, proclama: “el haber recuperado el habla, el haber recuperado a mi gente, el haber recuperado a mi país, el saber que hay nueve militares que están en la prisión y que va a haber muchos más que van a tener que pagar por todos los crímenes que cometieron. Para mí, eso es la democracia”. Recibe aplausos de ese público imprevisto que la escuchó.

En la lista de artistas entrevistados podemos subrayar la entrevista a Pino Solanas quien también responde en primera persona sobre sus ideas acerca de ese presente tan particular. Ambos directores se conocían previamente³. En la entrevista a este director de cine resalta a la vista la composición del plano con una reproducción del cuadro *El jardín de las delicias* (El Bosco, 1500-1505) de fondo. Este cuidado en los planos que compone en cada entrevista Schroeter demuestra su conocimiento plástico y una voluntad de que la imagen entre en diálogo con la palabra.

3. Narra Schroeter en su autobiografía su encuentro con Solanas en Cannes: “me hizo un elogio que me gratificó especialmente. En 1968 había filmado su famoso ensayo cinematográfico *La hora de los hornos*, que a mí me gustaba mucho. Solanas me dijo que su película socialista sobre la Argentina y Eika Katappa se asemejaba, yo penetraba en el alma y en la pasión, él en la política y en la polémica” (Schroeter, 2013:84).

Como argumentó con solidez el investigador Jorge Sala, en plena democracia recuperada, el cine experimentó un cese de las legislaciones censoras y una rearticulación de su Instituto Nacional de Cinematografía, bajo la dirección de Manuel Antín. A su juicio, el lapso temporal que va desde 1984 a 1994 constituyen lo que caracteriza como “la última fase del proyecto modernizador teatral y cinematográfico iniciado en los sesenta y, por ende, de ciertos modos de intercambio que estas prácticas artísticas entablaron” (2020:45). De modo que no es ajena la propuesta del cineasta alemán para el contexto de producción cinematográfica local, consciente de que apelar a la teatralidad como una manera de reflexionar sobre el acto de la creación artística. Como observa Sala para el cine argentino (y que bien podría considerarse a la vez para este film) “la remisión a los escenarios sirvió para configurar relatos cuyos andamiajes estuvieron asentados alrededor del establecimiento de unos juegos especulares de representaciones dentro de representaciones, propios del barroquismo de la época” (Sala, 2020: 53). Como muestrario, el investigador ejemplifica con películas como *Diapasón* (1986) y *En el nombre del hijo* (1987), ambas de Jorge Polaco o *Hábeas corpus* (1986) y *Standard* (1988), de Jorge Acha. Enumera procedimientos como “la parodia, la discontinuidad narrativa y el shock visual” (Sala, 2020: 55), visibles en la película de Schroeter.

Cuerpos liminales, teatralidad social

Algo premonitorio de este documental es dar voz a los reclamos de los organismos de derechos humanos en plena transición hacia la democracia, amplificando las posibilidades de llegada de esos pedidos de justicia a territorios lejanos como Francia desde la mirada de un director alemán.

En su libro *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*, la investigadora Ileana Diéguez Caballero da un marco preciso para este concepto de teatralidad social:

Pienso en la frase *cuerpos liminales* como una figura que me permite expresar la superposición de cuerpos que se configura en quienes buscan a sus seres queridos. El cuerpo liminal es un portador, un tejido de presencias y ausencias. Es el cuerpo expandido de una madre que sostiene la ausencia del hijo, de la hija, como los cuerpos dobles de las pietás. Un cuerpo liminal es un cuerpo que cobija y sostiene otros cuerpos. En diversos momentos me he preguntado cuánto nos alcanza esa liminalidad, esta fantasmal *communitas* que convoca, esta superposición espectral. (Diéguez Caballero, 2021: 17)

En este tejido de presencias y ausencias, los cuerpos expandidos de estos familiares reclamando por sus seres queridos gana un sitio de privilegio. En plano conjunto, por ejemplo, vemos, en diferentes momentos a lo largo de la película, a un grupo de mujeres, familiares de desaparecidos. Ellas son: la madre de Daniel Hugo Zerbino; Elisa Elena de Toso, madre de Hugo Osvaldo Toso; Olga Gasparini, viuda de Zaldarriaga, quien está buscando a su hijo Roberto “Tito” Alejandro Zaldarriaga; Alcira del Valle Juárez, esposa de Manuel Coley Robles; y Marta Noemí Canosa de Salinas, esposa de Jorge Luis Salinas. El cineasta da tiempo para que cada una cuente su historia, que narre el momento de desaparición de la persona a la busca y el momento presente de la investigación en curso. Le da voz a ese reclamo. Las mujeres están juntas, sentadas en bancos de una escuela, dentro de un aula, con su ropa cotidiana, se subraya la fuerza de su lucha y el dolor hondo de la ausencia que las atraviesa.

Schroeter selecciona, a su vez, otros testimonios particulares como: el de Enrique Fernández Mejjide, quien habla de la desaparición de su hijo Pablo; el de la hija e hijo de Haroldo Conti, Alejandra y Marcelo; y el de Patricia Walsh, quien habla del secuestro de su padre, del asesinato de su hermana, María Victoria, (y la posterior recuperación del cuerpo) y del secuestro y restitución de su sobrina, Victoria María Costa, de un año y dos meses de edad al momento del hecho.

Suma a estos casos más resonantes otros como el testimonio de vecinos de la villa narrando el asesinato del Padre Jorge, quien ayudaba a la gente a través de una cooperativa de consumo, la cámara se detiene en sus mostrar ese asentamiento precario y darle voz a personas que quedaron desmovilizadas y más empobrecidas como consecuencia del accionar asesino de la dictadura.

Al mismo tiempo, se encuadran otras voces dentro de instituciones específicas. El testimonio de María Isabel “Chicha” Chorobik de Mariani se ubica en el marco de la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo, con las pancartas del organismo de fondo. Del mismo modo, la entrevista a Hebe de Bonafini, en plano contrapicado se realiza en una escalera, con cuadros que enaltecen los pañuelos blancos característicos y pancartas usadas en las luchas. También se incorporan al documental materiales de archivo de algunas Marchas de las Madres de Plaza de Mayo. Sin embargo, lo que diferencia a *De l'Argentine* es que no pretende que estos testimonios resulten unificados bajo un mismo discurso, sino que se permite dar cuenta de las fricciones entre las narrativas sobre el pasado, desde posicionamientos diferentes. Por caso, Hebe de Bonafini habla en contra del libro *Nunca Más*, a la par que Abuelas agradece el acompañamiento de Sábato en la lucha.

En otra zona del panorama de personas muy activas en el movimiento de derechos humanos, resulta muy significativa la selección de personas con gran visibilidad en sus luchas en aquel preciso momento. Ernesto Sábato y Graciela Fernández Meijide hablan desde su rol en la CONADEP y se explayan con profundidad, También el premio Nobel Adolfo Pérez Esquivel da su testimonio de lucha. Emilio Fermín Mignone (abogado y educador quien, desde el secuestro de su hija Mónica, dedicó su vida a buscarla, junto a su esposa Angélica) aparece en la película del mismo modo que Augusto Conte: ambos, junto con otros familiares, formaron el Centro de Estudios Sociales y Legales–CELS–, organización civil sin fines de lucro. También aparece entrevistado el Dr. Enrique Broquen, abogado defensor de presos políticos, quien para 1983 era el director legal de la Revista Socialista.

Aunque en este *collage* de voces haya algunas diferencias, lo que se deja en claro cuál es el enemigo común, que, aun así, tiene su lugar en la película, sitio que lo subraya en su labor como victimario. Aparecen registros de entrevistas al coronel José Luis García y al general Mario B. Menéndez. También se yuxtaponen fragmentos del programa televisivo *Tiempo Nuevo*, donde Bernardo Neustadt tiene un intercambio con el ex general y ex jefe del Tercer Cuerpo de Ejército, Luciano Benjamin Menéndez, conocido como “La Hiena” de la Perla (uno de los Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio (CCDTyE) más grandes del país). Si bien el documental no lo menciona es probable que sea aquella entrevista sucedida la noche del 21 de agosto de 1984 cuando, al salir de Canal 13, en la calle, un grupo de Madres de Plaza de Mayo le gritaban “¡asesino, cobarde!”. El genocida bajó de su Ford Falcon encaró a las mujeres, cuchillo reglamentario en mano, pero su hijo y un custodio detuvieron su ataque.

Para contrastar, paralelamente se alterna ese recorte televisivo con una entrevista de Neustadt y Grondona a Oriana Fallacci, quien en el programa acusa a los periodistas vivos (en este caso a ambos conductores) de haber sido cómplices de la dictadura con su silencio.

A pesar de mostrar esos discursos asesinos y su hipocresía de negar los hechos sucedidos, la película no es ambigua en su postura defensora de la democracia y de los derechos humanos. Se posiciona como un reclamo ante los juicios de lesa humanidad perpetrados bajo el Terrorismo de Estado. Argumentamos esto desde dos gestos visibles en el film.

Por un lado, sobre el comienzo la cámara opera un travelling a través de siluetas representadas de desaparecidos, parte de la acción que se conoce como “El siluetazo”. En esta práctica planteada por Madres de Plaza de Mayo se retrataba a cada persona desaparecida a través de intervenciones colectivas y anónimas, buscando combatir la impunidad y, al mismo tiempo, situar la memoria en las calles, planteando una transformación del espacio público (Longoni: 2010). El recorrido de la cámara de Werner Schroeter por esos materiales es musicalizado con el tema “*Ofi Denk’ Ich Sind Nur Ausgegangen!*”, del ciclo *Kindertotenlieder* (Canciones a los niños muertos), para voz y orquesta, de Gustav Mahler. La letra es un poema de Friedrich Rückert, cuya traducción en los subtítulos en español reza: “¡A menudo pienso que nos abandonaron! ¡Pronto regresarán a casa! ¡No estéis inquietos! ¡Bello día! ¡No estéis inquietos! Sólo están haciendo una larga caminata. Desde luego, nos abandonaron y regresarán ahora a casa”.

Por otro lado, el documental abre y cierra con la figura de Rodolfo Walsh. Al comienzo vemos que el director le dedica el film y, en el final, la película

concluye con la voz de Facundo Bo leyendo la *Carta a Vicki*, escrita por su padre, el periodista y escritor Rodolfo Walsh, luego de enterarse del asesinato de su hija cuando ella estaba cumpliendo 26 años. “El verdadero cementerio es la memoria” se escucha como letanía.

Teatralidades sexodisidentes

Emanuel Theumer (2017) relevó algunas publicaciones militantes de los derechos sexuales de aquella época ligados al episodio de 1983, cuando Schroeter se escapa de las amenazas de la dictadura todavía en el poder, cruzando sexualidad y represión: la revista *Postdata*, del Grupo Federativo Gay (1984), la cual evidenció la existencia de dos comandos –el de Moralidad y el Pío XII– ensañados en perseguir a personas sexodisidentes, a partir de una investigación “Asesinan a personas homosexuales” que sirvió también de fuente al libro *La homosexualidad en Argentina* (1987), de Carlos Jáuregui. Marcelo Benítez, quien integró desde 1973 el Frente de Liberación Homosexual (disuelto en enero de 1976) había estado a cargo de esa investigación, probablemente en curso durante la producción del documental de Schroeter. En el documental, Benítez declara: “La historia de la sexualidad, de la represión de la sexualidad en Argentina siempre estuvo caracterizada por ser global, o sea, por no concentrarse, no perseguir a una forma en especial sino a toda forma de goce sexual”.

Una referencia ineludible de aquel frente que integró Benítez fue Néstor Perlongher. Si bien ya no existía el FLH como tal es curiosa la vitalidad de aquel entonces donde el arte estaba en intersección con las políticas de derechos humanos y reclamos sobre la opresión sexoafectiva. Vale esta imagen para contextualizar:

en 1984, Néstor Perlongher leyó su poema “Cadáveres”, en el hall del Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires. La investigadora Irina Garbatzky (2013) destacó el carácter inaugural de esta performance poética al evidenciar la capacidad de esa teatralidad por enlazar opresión política y represión sexual, a la cual subrayó como “un momento de aparición de estas preguntas por la relación de la poesía con el cuerpo, de lo letrado con el margen, de la política con el género, entre otras” (43).

Volviendo al cineasta, en el panorama del cine alemán, tanto Schroeter como sus amigos Rosa von Praunheim y Rainer Fassbinder son ubicados dentro de lo que se conoce como contracultura *schwul*, en la cual, como explica el investigador Atilio Rubino “Los grupos sexo-disidentes dejan de ser hablados por discursos hegemónicos que los patologizan y comienzan a hablar su propia voz” (Rubino, 2017: 68). Nos interesa señalar aquí no tanto el estilo del director con toda una trayectoria previa a realizar este documental sino el posicionamiento específico de su perspectiva marica para enfocar una situación local tan particular, su afán por documentar el testimonio de vidas sexodisidentes durante la democracia recientemente recuperada.

El testimonio de Marcelo Benítez se cruza en el montaje con una escena de varieté de dos varones en acción erótica y con el testimonio de otro poeta y performer, Fernando Noy hablando de sus estrategias de empoderamiento ante las injurias por sus gestos maricas. A su vez, se enlaza con otra entrevista única que aporta la película a las narrativas cinematográficas sobre la opresión a la sexualidad en Argentina a través del retrato a Ruth Marie Kelly. Ella ocupa un lugar destacado dentro de la película como luchadora por el reconocimiento del trabajo sexual. La visibilidad de su posicionamiento sobre el tema se había dado a conocer a comienzos de los setenta

cuando el dramaturgo y periodista Julio Ardiles Gray publicó la extensa entrevista que le realizó, a demanda de la propia Kelly, bajo el título *Memorial de los infiernos. Ruth Mary: prostituta* (reeditado en 2020 por la editorial La Flor Azul con una foto de tapa extraída de un fotograma del film de Schroeter).

Para entender mejor aquel momento vale recordar que, como señala Insausti, la década del ochenta fue un escenario extremadamente conflictivo en el cual se debatían diferentes posiciones sobre la manera de:

[...] articular estratégicamente una definición de homosexualidad y una estrategia política válida en el contexto del pasaje de las alternativas revolucionarias a la era de los derechos ciudadanos. Frente al proyecto de la CHA que pugnaba por emprender una carrera de dignificación, ligada a la visibilidad y a una presentación masculina, otros activistas e intelectuales de la talla de Perlongher (1984; 1991; 1999) y de Jorge Gummier Maier impugnarán estas posiciones denunciando sus efectos disciplinadores y normalizadores sobre las subculturas sexuales de antaño, el modo opresivo con que se oponía contra maricas y locas y los tintes moralistas y clasistas que adquiriría. (Insausti, 2018:30)

En este sentido, el registro documental fotográfico de Carlos Jáuregui y un novio supuesto en la revista *Siete días* de 1985 “vendría a ser la primera presentación de “afecto gay” entre dos varones serios y masculinos” (Insausti, 2018:29). La sincronía de aquella acción militante con la película de Schroeter contextualiza muy bien esa tensión interna del movimiento de la cual da cuenta la película escapándose, una vez más, de posiciones conciliadoras.

La estrella del cine erótico Libertad Leblanc con un vestido real de Eva Perón resulta ser un abrazo al kitsch pero también un gesto *queer* sobre el mito peronista. La convocatoria a esta misma actriz resulta en un procedimiento semejante cuando la convoca, pocos años después, Jorge Acha para protagonizar *Standard* (1988), donde también se construye cine experimental desde una reflexión sobre las figuras históricas que construyeron la argentinidad.

Los niveles de intertextualidad son complejos en esta película ya que esa voz que lee, la de Facundo Bo, es la misma que se escuchó en el teatro de *l'Épée de Bois*, en marzo de 1970, cuando se estrenó *Eva Perón* de Copi ya que el actor, travestido, fue el primero en pronunciar las palabras de ese personaje. Aquella puesta sufrió también un ataque con una bomba en el teatro por grupos militantes peronistas en Francia.

Como observa la investigadora Viviana Montes:

[...] la disidencia posible para los discursos cinematográficos de la apertura democrática no era arrojar respuestas que no tenía, sino develar las tensiones propias de una época que se presentaba como oportunidad para escribir historias nuevas, más justas, que entramaran los interrogantes precisos y permitieran poner de manifiesto tanto las posibilidades como las resistencias del nuevo tiempo histórico que la sociedad argentina comenzaba a transitar. (Montes, 2020: 43-44)

Cierre

Pasaron muchos años hasta que el film pudo verse en Argentina. Se proyectó en una retrospectiva del director (integrada por diecinueve films —la mayoría de ellos inéditos o muy poco difundidos en Argentina—), denominada *Werner Schroeter. Superar la insoportable realidad*, organizada por el Complejo Teatral de Buenos Aires, el Goethe-Institut y la Fundación Cinemateca Argentina, en la sala Lugones, entre agosto y septiembre de 2013 y, al año siguiente, dentro del Foco Exhumaciones del Festival Asterisco. El 24 de marzo del año 2022, en el marco del Día Nacional de la Memoria, el Goethe-Institut junto a la Casa Nacional del Bicentenario organizaron la proyección del documental. Asimismo, el DVD se encuentra para consulta en la mediateca del Goethe-Institut. También en internet se encuentra fácilmente una copia del film.

Según el relato de Fernando Noy, quien aparece entrevistado en el film, la obstaculización del estreno en Argentina se vincula con Libertad Leblanc a quien, en sus palabras, se lo preguntó personalmente: “sus respuestas fueron evasivas” (Noy, 2010). En su blog, la propia Leblanc, postuló el 22 de enero una explicación:

Representando a los productores vendí este film para Francia a una distribuidora de ese país. Además, tengo entendido que también se encuentra depositada en la cinemateca de París. [...] Estuve presente en el estreno de la película en el Festival de Berlín (Alemania 1986). Fue muy aplaudida. (2012).

De l'Argentine registra una yuxtaposición de teatralidades, entramando elementos habitualmente poco visibilizados en las narrativas cinematográficas

dominantes del período. Así, en el *collage* que construye Werner Schroeter, las cuestiones de género se tornan tan relevantes como las listas negras a artistas, los reclamos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, las denuncias por las desapariciones forzadas, el juicio a los genocidas, las complicidades del periodismo -antes y después del gobierno militar-, el rol ambiguo de la Iglesia Católica y la realidad cotidiana de los sectores más empobrecidos (documentando el estímulo a organizarse y luchar por sus derechos a partir de líderes aglutinadores, cuyo asesinato por las fuerzas estatales desmovilizan a esos mismos sectores, los más afectados por la situación económica posdictatorial). La película, lejos de subrayar las posiciones conciliadoras para el nuevo período sociopolítico en curso, se enfoca en demandas bien concretas y urgentes que están muy vivas en el entramado social de los primeros años de la década del ochenta. Sus decisiones estéticas ponen en escena materializaciones enfrentadas de la biopolítica local, enfatizando los desafíos de la democracia recientemente conquistada.

Bibliografía

- Acosta, Fermín (2016). “Irradiaciones, emulsiones virulentas y contraescrituras *queer*. Un mapeo de experiencias cinematográficas sexo-disidentes en Iberoamérica”. *Fragmentos de lo Queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. En L. Martinelli comp. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 137-154.
- Ardiles Gray, Julio. (2020). *Memorial de los infiernos. Ruth Mary: prostituta*. Mar Azul: La Flor Azul.
- Blazquez, Gustavo (2017). “El amor de l@s rar@s. Cine y homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15, pp. 111-137. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>
- Carbonelli, Camilo (2022). “Documental “De la Argentina”: la obra del alemán Schroeter que retrató el final de la dictadura”. [en línea]. *Agencia Paco Urondo* <<https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/documental-de-la-argentina-la-obra-del-aleman-schroeter-que-retrato-el-final-de-la>> [consulta 9 de abril de 2023].
- Daich, Deborah (2020). “Notas para un memorial feminista”. *Memorial de los infiernos. Ruth Mary: prostituta*. J. Ardiles Gray. Mar Azul: La Flor Azul, pp. 9-14.
- Diéguez Caballero, Ileana (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Córdoba: Ediciones Documenta.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos Aires, 1984 - Montevideo, 1993*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Insausti, Santiago Joaquín (2018). “Un pasado a imagen y semejanza: recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay” *Prácticas de oficio* II/21, pp. (24-35).
- Kairuz, Mariano. (2013). “Las alas del deseo”. [en línea]. Radar. Página 12 <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9049-2013-08-11.html>> [consulta 9 de abril de 2023].
- Kruger, Clara y Lusnich, Ana Laura (1994). “El cine y la historia”. *Cine argentino en democracia 1983–1993*. C. España ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 83–103.
- Leblanc, Libertad (2012). “Sur le argentine” [en línea]. Libertad Leblanc <<http://libertad-leblanc.blogspot.com/search/label/recuerdos>> [consulta 9 de abril de 2023].
- Longoni, Ana (2010). “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos”. En: Emilio Crenzel (comp.); *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 35 - 57.
- Lucena, Daniela (2016). “Un modo de construir la identidad. Entrevista a Tino Tinto”. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. D. Lucena y G. Laboureau comp. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 188-199.
- Manduca, Ramiro (2017). *Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia*. Tesis de licenciatura. [en línea]. <https://www.academia.edu/39513551/Tesis_de_Licenciatura_Teatro_Abierto_1981_1983_teatro_y_pol%C3%ADtica_en_la_transici%C3%B3n_a_la_democracia> [consulta 9 de abril de 2023].

- Margulis, Paola. (2017). "Thinking Transition 'From the Outside': An Analysis of the Film *De L'argentine* by Werner Schroeter". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26/3, pp. 393-408.
- Montes, Viviana (2020). "Representaciones disidentes en dos óperas primas de los primeros años de la posdictadura: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínazon, 1988)". *Toma Uno*, 8, pp. 35-46.
- (2021). "Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas". *Culturas* 15, pp. 115-130.
- Nieva, Mariano (2021). "Doris Night: Con Los Peinados Yoli nació un nuevo lenguaje en la escena under de los '80" [en línea]. Agencia Paco Urondo. <<https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/doris-night-con-los-peinados-yoli-nacio-un-nuevo-lenguaje-en-la-escena-under-de-los-80> > [consulta 9 de abril de 2023].
- Noy, Fernando (2010). "Libertad y otras intoxicaciones". [en línea]. *Soy. Página 12*. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1357-2010-04-30.html>> [consulta 9 de abril de 2023].
- Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodríguez Pereyra, Ricardo (2008). "Adiós Roberto y *Otra historia de amor* Gays en democracia". *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* A. Melo comp. Buenos aires: Lea, pp. 253-279.
- Rubino, Atilio Raúl (2017). *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)*. Tesis de doctorado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Sala, Jorge. (2020) "Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina". *Significação*, 47/54, pp. 43-61.
- Schroeter, Werner (2013). *Schroeter. Una autobiografía*. Buenos Aires: Mardulce.
- Theumer, E. (2017). "Werner Schroeter en Argentina: sexualidad y dictadura durante la transición democrática" Disponible en: <https://latetera.com.ar/2017/08/31/werner-schroeter-en-argentina-sexualidad-y-dictadura-durante-la-transicion-democratica/>
- (s/d). "Llamando a Ruth Mary Kelly" <http://revistafurias.com/llamando-ruth-mary-kelly/>
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Trerotola, D. (2013, agosto, 02). "De l'Argentine". *Soy. Página 12* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/3040-322-2013-08-02.html>
- Villagra, Irene (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata: Al margen.